

THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA. Núm. 38, 2007.

LAS VERDADES DEL ARTE PARA EL CONOCIMIENTO DEL HOMBRE: EL LEGADO TEÓRICO DE H.G. GADAMER

Celso Sánchez Capdequí. Universidad Pública de Navarra

Resumen: En este trabajo se estudia la relación entre estética y hermenéutica desde el pensamiento de Gadamer. Mientras la modernidad ha asociado el arte con la belleza, Gadamer hacia el arte con la verdad. Por esa razón, es congruente preguntarse sobre las posibilidades que ofrece el arte para estudiar el comportamiento humano y la vida social.

Abstract: In the present paper, the relationship between aesthetics and hermeneutics is studied from Gadamer's thought. While Modernity has associated art to beauty, Gadamer has associated art to truth. For that reason, it makes sense to ask about the possibilities of art to study the human behaviour and social life.

El trabajo aquí presentado intenta establecer un diálogo con la reflexión gadameriana acerca del arte. La pretensión no es otra que la de explorar la potencialidad cognitiva encerrada en una experiencia artística a la que la modernidad atribuye exclusivamente el análisis de la belleza. El arte, propone el artículo, goza de plena vigencia en los tiempos que corren en relación a la tarea orientada al conocimiento: no sólo porque se adecua mejor a una sensibilidad social cuyos modelos sociales son difusos, ambivalentes y promiscuos, sino porque esa misma experiencia rehabilita al actor como artífice de su vida, como agente que se distancia de sí mismo, vía reflexión artística, para hacerse cargo de sus posibilidades de acción.

Esta reflexión echa raíces en unos tiempos en los que *la contingencia* se ha instalado cómodamente en nuestras vidas. En la experiencia contemporánea se anuncia una pronta extinción de cuanto nos circunda. Sobre el nuevo escenario de flujos que todo lo anega las cosas pierden pronto su forma, sus contornos, su consistencia. Vivimos en una época tocada por la instantaneidad, por el cambio compulsivo, por el presentismo sofocante, por la dictadura de lo actual.

Esa contingencia que nos persigue presagia que todo tiene su fin. Y su principio. Vivimos la agonía de las seguridades indubitables. Pero, también, el inicio de una etapa histórica en la que la acción humana vuelve al centro de la vida social toda vez que las instituciones y el propio individuo moderno han reconocido la falibilidad de sus decisiones. Y, por ende, la necesidad de su autocorrección. La cultura (Bauman), la creatividad (Joas), el imaginario (Castoriadis), la estética de la existencia (Foucault) reclaman un protagonismo que estuvo ausente en una modernidad industrial que se pensó a sí misma en términos de lógica histórica, estructura o sistema al margen del acontecer histórico. Hoy sólo cabe actuar en un escenario transido de incertidumbre: de contingencia, y por tanto, de *posibilidades*.

El decorado actual obliga a los actores a desconfiar de esquemas de interpretación que descansen sobre unas constantes lógicas que pretendan anticiparse a los acontecimientos. No por ello habría que deducir de todo esto que no hay lugar para la(s) verdad(es), como promueve la *era de la información* que celebra la defunción del límite (ético, político, científico) y la con-fusión generalizada bajo el lema *todo vale*. Sin embargo, si cabría indicar que nuestra época no casa con un modelo de verdad que, oriundo de las ciencias naturales, se acerca únicamente a la experiencia desde el convencimiento (*meta-físico*, como bien sabía Popper) de que la realidad se encuentra transida de un orden a priori que limita el protagonismo de los actores (científicos y legos) al de una mera *adecuación* a una obra ya acabada de antemano. La verdad se ha revelado *acontecimiento*, de modo que sus contenidos explicativos han de hacer visible el curso histórico que les promueve y que, al mismo tiempo, expresa su carácter penúltimo y nunca definitivo. Bien se pudiera hablar para nuestro tiempo de una ciencia (social) cuya(s) verdad(es) se sabe(n) parte del hecho social que estudia y que, por ende, no se propone(n) palabra definitiva. Más bien, de una u otra forma, su reflexión debe hacerse eco de *la verdad del acontecer* para

incidir en el *acontecer de la verdad*.

Una época como la nuestra de límites difusos, de identidades frágiles, de fronteras porosas, de cambios constantes, de riesgos letales para la humanidad, sitúa el problema de la verdad en un escenario bien distinto. La atmósfera que envuelve nuestras vidas nos habla de *la historicidad* como la substancia de nuestra organización social e individual. Con ello recae sobre el actor contemporáneo la obligación de asumir la provisionalidad derivada de todas sus decisiones y proyectos y, al mismo tiempo, la libertad para rediseñar una agenda vital inacabada e inacabable. Al hilo de estas afirmaciones, el modelo de verdad en cuanto *adecuación* defendido por la modernidad industrial (y por la centralidad del pensamiento occidental) empieza a dejar espacio a otro esquema veritativo que asume que no hay mundo al margen del hacer aunque mundo y voluntad humana no coinciden la mayor parte de las veces.

El conocimiento se convalida en nuestros días al reconocerse oriundo del contexto histórico y de las tramas de relaciones sociales. Se acabaron los tiempos que privilegiaban una idea de la verdad a partir de la sola contemplación de los hechos sin recibir su influencia. El conocimiento bebe de la experiencia inmediata y, por lo mismo, se convierte para el sujeto que conoce (en ciencias sociales en especial) en *experiencia*: de auto-conocimiento, en *experiencia* entendida como proceso revelador que descubre la realidad abundante como *acontecer y aconteciendo*, a menudo ensombrecida por el sentido común y por las hipóstasis levantadas por el pensamiento social (decimonónico) que reducen la historia a orden y naturaleza. Frente al concepto de experiencia que promueve la ciencia normal de la modernidad industrial, muy en clave descriptiva y siempre orientada a la búsqueda de leyes generales que proporcionan un mejor control sobre los procesos naturales y sociales, nuestro contexto actual sintoniza mejor con una noción de experiencia que, al revelar la verdad (del acontecer), *transforma* al actor en artífice (y artista) de (la obra de) su vida y a la realidad en horizonte de posibilidades en el que los actores pueden redefinir su relación consigo mismos, con los otros y con el mundo.

En este contexto de contingencia, influencias a escala global, transformaciones súbitas, encuentros imprevistos, coincidencias sorprendentes, verdades quebradizas, el arte, en concreto, la *experiencia del arte*, tiene algo que decir en los procesos de conocimiento que promueven hoy las ciencias sociales: nos invitan a pensarnos desde la provisionalidad circundante. Si bien ha ocupado un lugar menor a lo largo y ancho del periplo científico de la modernidad, nuestra época favorece estructuras de comprensión que nos ponen de manifiesto las múltiples y sutiles redes de dependencia que cruzan nuestra existencia, el cúmulo de factores locales y globales que influye sobre nosotros, la proximidad de lo lejano y la lejanía de lo próximo, los efectos visibles e invisibles de nuestros actos, el azar y el riesgo que impactan sobre nuestras decisiones, la fragilidad de nuestros proyectos: el lazo invisible que hilvana a todos con todo(s) en este tejido inconsútil que es nuestra sociedad globalizada. En una época que vive entre las ruinas dejadas por la demolición de presuntos fundamentos naturales (la Verdad, el Progreso, el Hombre, la Historia, Dios) que desdeñaban el fragmento y que ocultaban el carácter imprevisible del acontecimiento tras la costra de la generalidad y la ley, el arte se reivindica como *experiencia de conocimiento* y como *conocimiento de la experiencia*: revela la historicidad del límite social y presenta la contingencia como domicilio perenne de la condición humana.

En la experiencia del arte (ya sea la literatura en expresiones como la poesía, la novela, también el cine, la pintura, etc.) se dirimen consideraciones de método, pero y sobre todo, de sentido, de una verdad que, más que adecuación que deja indiferente al actor que la descubre, implica *experiencia de sentido y replanteamiento de los límites del mundo*. En el momento artístico se desvelan relaciones imprevisas, vínculos ignorados, episodios biográficos sepultados, niveles de experiencia velados, identidades múltiples: reencuentros con *lo otro*, con una alteridad demasiado cercana como para distanciarnos de ella. En el diálogo con el arte se trata de «verse afectado por lo que nos sale al encuentro»¹, es decir, noticias, mensajes,

¹ Gabilondo, A., «Leer arte», en *Estética y hermenéutica* (H.G.Gadamer), Tecnos, Madrid, 1996, pg.15

claves, reflejos, anuncios que alteran el curso normal de nuestras vidas por impactar contra la visión normalizada que nos sostiene. Con su ayuda, lo normal se convierte en problema, en fuente de extrañeza. En palabras de Gadamer, «la conciencia artística, la conciencia estética, es siempre una conciencia secundaria. Es secundaria frente a la *pretensión de verdad inmediata* que se desprende de la obra de arte. En este sentido, el juzgar algo en referencia a su calidad estética constituye un extrañamiento de algo que nos afecta mucho más íntimamente. Ese extrañamiento en el juicio estético se produce cuando alguien se ha sustraído, cuando no atiende al requerimiento inmediato de aquello que le posee»².

El diálogo con la obra artística transforma, modifica nuestro ver: se produce la inversión de la conciencia. Nada es lo mismo tras ese viaje iniciático a los inferos del que arribamos regenerados. Como dice Eugenio Trias, «el arte posee siempre billete de vuelta. Es el arte siempre ritual: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado»³. En eso consiste el potencial revolucionario del arte en un mundo en el que predomina la imagen plana, sin matices y, sobre todo, sin tiempo para crecer y madurar desde una digestión meditativa de lo que nos pasa. Precisamente en una sociedad en la que la verdad parece diluirse en un juego de simulacros que confunde y ensombrece el límite que separa la incongruencia (falsedad) y la congruencia (la verdad) y que hace imposible hablar de ésta, el arte se reivindica como *experiencia* de verdad, como experiencia de *verdad*, como revelación que desmonta los precarios y contingentes cosidos de nuestras vidas favoreciendo, así, su reconstrucción.

De algún modo, nos rehabilita como artistas que, en la búsqueda de comprensión, experimentan con su propia vida. Asoma, por tanto, «la verdad como experiencia en que algo de hecho sucede»⁴. El arte comparece como conocimiento, no (aunque también) como mero goce sensible, como verdad que pone sobre el tapete las condiciones de representación y simbolización que nos hablan de la historicidad y la transitoriedad de los productos humanos. En el irrumpir súbito de la obra de arte o en la obra de arte irrumpiendo, se desvela *la apertura del mundo*: sus huecos, dobles fondos y posibilidades. Su radical in-acabamiento. La forma artística se ofrece como belleza pero, al mismo tiempo, suministra noticias acerca de la *verdad velada que se retrae* en toda comparecencia óptica: *el vacío constitutivo de lo real*. Revela la amplitud de una realidad que excede los límites de toda manifestación sensible. En palabras de Heidegger, «el arte es ese ponerse a la obra de la verdad»⁵.

Esta reflexión sigue la pista abierta hace medio siglo por H.G. Gadamer en su obra *Verdad y Método*. Si bien sus propuestas hermenéuticas gozan de una enorme congruencia en una época (mitad de siglo pasado) azotada por un positivismo grosero que excluía cualquier otra metodología de corte más cualitativo, hoy adquieren, si cabe, más importancia porque ya no corren tiempos favorables para el conocimiento de un *qué* (o fundamento incuestionable), más bien de un *quién* devenido problemático y, al tiempo, deconstruido, desfundamentado y a posteriori. Y, por ello mismo, recuperado como *posibilidad*. El arte ofrece herramientas de conocimiento (*simbólicas* como son las asociaciones, metáforas, correspondencias, semejanzas, etc.) que acentúan la fragilidad de nuestras vidas y la historicidad de nuestros relatos: permiten desdoblarnos en rostros, decorados y situaciones que iluminan nuestras carencias y posibilidades, que nos permiten dudar y tomar distancia respecto al mundo y a nosotros mismos. Nos abren la posibilidad de otros escenarios y otros estímulos, reacciones y respuestas. No en vano, «las obras de arte poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad»⁶. Es innegable que Gadamer hace suya «la concepción heideggeriana de la

² Gadamer, H.G., *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 1994, pg.214. El subrayado es mío

³ Trias, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, pg.84

⁴ Gabilondo, A., Op. cit., 1996, pg.19

⁵ Heidegger, M., *Caminos del bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1997, pg.32

⁶ Gadamer, H.G., *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, pg.290

verdad como *aletheia* y el arte como apertura de mundo»⁷. Por otro lado, verdad que irrumpe, aflora y estalla, verdad como acontecimiento que restituye nuestra condición de agentes de palabra, relato y narración: verdad que insta a recrear los límites del mundo, a recrearnos.

Una de las ideas centrales de la reflexión gadameriana incide en que la hermenéutica ha de integrar la estética. No en vano, la interpretación de imágenes artísticas como ejercicio de comprensión se inscribe en la empresa hermenéutica relanzada por el propio Gadamer consistente en interpretar tramas simbólicas para comprender el sentido de lo que rodea la existencia del hombre. En palabras del hermeneuta alemán, «la obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir que estaba encubierto. (...) Comprender lo que una obra le dice a uno es, entonces, un encuentro consigo mismo»⁸. La estética se integra en la hermenéutica porque propone a la imagen como catalizadora del gesto y de la motivación que mueven nuestros actos. Frente al modelo de verdad proposicional que promueve la ciencia natural en referencia al mundo de los hechos al que describe y refleja, el arte «presenta personajes y acontecimientos no existentes, inventados por la obra, pero fieles a la naturaleza humana o a la vida y, en esa medida, verdaderos»⁹. En este sentido, «lo esencial del arte es el poder de revelación que posee, su capacidad de descubrir e iluminar la cara inhabitual de los hechos y las cosas. Si despierta nuestra curiosidad, nos atrae y finalmente nos retiene es porque nos hace ver con nuevos ojos el mundo. Incluso si nos divierte y emociona, es por lo que nos enseña»¹⁰.

Cuando el arte plantea situaciones concretas (arraigadas a un lugar, por ejemplo, la *Mancha* de D. Quijote, y a un tiempo, como el *Imperio Austro-húngaro* para el *Hombre sin atributos*) las dota de un carácter ejemplar, de una *universalidad abarcante* en términos de Gadamer, que las convierte en recursos lingüísticos que favorecen el reconocimiento en el hombre de hoy, de ayer y de mañana. El carácter de perdurabilidad inherente a la obra de arte levanta puentes y zonas de encuentro, propone una «simultaneidad absoluta»¹¹ entre diferentes épocas y culturas, entre los hombres de hoy y los del pasado. Sus figuras, personajes y motivos nos hablan en la intimidad porque siempre *han estado ahí*, porque constituyen la simiente anímica de nuestras representaciones, porque dibujan la identidad que perseguimos, porque nuestra conciencia lúcida les re-conoce como los desencadenantes de nuestro caminar errático, porque sólo en diálogo con ellos es posible moldear sus inercias fatalistas.

En esa dimensión universal que asoma en lo singular el arte «se juega la verosimilitud»¹². De algún modo, esas imágenes artísticas apuntan a las imágenes que somos y que nos hacen ser, es decir, el arte revela re-conocimiento porque lo que define la situación del hombre en el mundo es su ser (a través de la) imagen, forma, dibujo, imaginación: *experiencia de fusión y de reintegración de los elementos del mundo*. Se trata de un *viaje de vuelta y de retorno* en el que se desanda lo andado, en el que se topa con esos procesos sin tiempo que consisten en trazar y en trazarnos e inventar-nos como formas en la infinitud de lo real. El arte nos devuelve a la conciencia la imagen que nos ha hecho ser. Y ver. Que nos hace ser: *visión*. Por ello su experiencia de conocimiento constituye un ejercicio de *re-visión* que deriva en la verdad acerca del acontecer impersonal y anónimo del que somos deudores. El arte, al decir de Eugenio Trias, comparece como *epifanía* que revela la realidad desbordando sus límites, el caos expresándose como forma y armonía y negándose y desdiciéndose, por ello, como tal caos. Apunta a un proceso ambivalente, que *aterra* porque en él perdemos el nombre y *atrae* porque al mismo tiempo desde él nos

⁷ García Leal, J., «Problemas de la representación: Gadamer y el arte contemporáneo» en *Legado de Gadamer*, V.V.A.A., Universidad de Granada, Granada, 2004, pg.106

⁸ Gadamer, H.G., Op. cit., 1996, pg.60.

⁹ García Leal, J., *Arte y conocimiento*, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, pg.166

¹⁰ Ibid., pg.11

¹¹ Gadamer, H.G., Op. cit., 1996, pg.55

¹² García Leal, J., Op. cit., 1995, pg.167

recuperamos como verbo creador¹³. La experiencia de *vértigo* que desvela el contacto con la obra artística redonda en el re-conocimiento del hombre, en el reconocimiento del *proceso* y del *acontecer* que nos ha hecho ser. Re-conocimiento de ser, ante todo, proceso antes que identidad, posibilidad antes que hecho, contingencia antes que naturaleza.

1. La ausencia como artífice de la experiencia artística

La presencia del sujeto en la filosofía moderna ha sido prácticamente incontable hasta fechas muy recientes. Es ahora cuando desde varios enfoques teóricos (la Hermenéutica, el Pragmatismo, el Deconstruccionismo) su protagonismo mengua arrastrando, con ello, el lugar *fundamental* (y el propio *fundamento*) que ha ocupado los dos últimos siglos de la cultura moderna. Sin embargo, su ausencia descoloca a una forma de pensar que ha elevado la potencia del pensamiento a los altares, que ha identificado pensar/representar y ser y que ha convertido al ejercicio individual y colectivo del auto-sujetarse o de sujetarse-a-sí-mismo en la substancia del hombre contemporáneo.

Sobre este decorado se ha concebido (en general, a lo largo de la cultura occidental) la experiencia del arte desde fuera de ella misma. La experiencia artística no añadiría nada desde el punto de visto ontológico a lo que ya existía. Dos han sido los enfoques fundamentales que han servido para explicar y dar cuenta de las claves del proceso creador en el arte. O bien el momento artístico reflejaba, copiaba, remedaba un orden (ideal o empírico) determinado, cerrado y clauso (la teoría de *la imitación* de Platón y Aristóteles), o bien, expresaba la creatividad del artista definida por una genialidad desbordante (la tesis de *la expresión* de Kant). Con Gadamer y con su maestro y mentor Heidegger, puede pensarse que la experiencia artística es algo *radical*, que afecta a *la raíz* de la existencia del sujeto en el mundo y que es condición de todo decir y explicar sin ser ella misma expresable y explicable. Es el principio de la síntesis de los elementos diseminados en la experiencia: el principio en el que se auna lo escindido bajo la forma de juicio (*das Ur-teil*), dicción o expresión. Si el arte comparece como capacidad de re-lacionar y re-latar, su experiencia convoca «a la anonimidad del acontecer de sentido que no estaría comprendido en ningún espíritu genial o congenial y que, sin embargo, nos determinaría a todos»¹⁴. Sobre ese acontecer el hombre se rehabilita como re-lator, narrador y agente creador: que se dice a sí mismo, al mundo y al flujo que todo lo anega.

Desde el enfoque gadameriano, la experiencia del arte fecunda en la extrañeza que arrastra. Y arrastra (nuestra atención) porque procede de la extrañeza, porque es rastro, resto, expresión de lo desconocido. De hecho, tras su irrupción el yo renace como *otro*, alteridad y posibilidad. La identidad se constituye como un *aposteriori*, o resultado de un proceso que no le pertenece más que como su desencadenante. De igual modo, el sujeto descubre su ser-proceso, se autoconcibe como *lugar de expresión* de la palabra que nace fundado una nueva sensibilidad, como agente sobre el que pasan cosas, en definitiva, como algo inacabado y sólo provisionalmente acabable en el trance de la experiencia del arte.

Esta dimensión cognitiva del arte vale tanto para el creador como para el individuo que disfruta sus obras. En ambos casos, el despliegue artístico deja como resultado *experiencia de verdad*, la verdad abriendo paso a la revelación que altera y produce extrañamiento. En el primer caso, se revela que el devenir creador no tiene dueño dotado de conciencia e intencionalidad. Más en concreto, el artista comparece como *medium* y *vehículo* (Nietzsche) de un proceso fundador de sentido dinamizado por los desdoblamientos lingüísticos y las resonancias arquetípicas que se ciernen sobre él. De ese modo, el artista se convierte en contemporáneo de una crecida simbólica que lo elige como *lugar de expresión*. En palabras de Heidegger, «el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi un simple puente hacia el surgimiento que se destruye a sí mismo en la creación»¹⁵.

¹³ Maillard, Ch., *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998, pg.68

¹⁴ Gadamer, H.G., Op. cit., 1996, pg.71

¹⁵ Heidegger, M., Op. cit., 1997, pg.33

De igual modo, el que se acerca a disfrutar con la obra y se demora en ella experimenta un crecimiento de su ser al descubrir la complejidad y la abundancia del mundo del que forma parte. Re-conoce: la fragilidad de los cimientos sobre los que hace pie y la multitud de relaciones (conocidas y desconocidas) que se agolpan sobre su existencia. La experiencia artística fecunda en él bajo la forma de autoanálisis, autodistanciamiento, revisión existencial, desafío a la presunta estabilidad en que consiste la existencia.

En cualquier caso, la experiencia del arte pone en evidencia una dimensión constitutiva de la condición humana y que, en la mayoría de los casos, ha sido silenciada: *la falta, la in-suficiencia, la in-determinación y la apertura*. En concreto, *la ausencia, la ausencia* de fundamento y, con ello, *la ausencia* como condición de *la fundación creadora* que trasciende sus formas porque consiste en trascender-se. La experiencia de arte incide en *la positividad* de la ausencia, no en vano, crece donde se diluye el yo racional, donde habita el hondón, el silencio, la locura, el sueño, pero también donde se anuncia la libertad para reorganizar la experiencia individual y colectiva. Apunta a un *origen originante* desde el que nace la palabra que funda (y fundamenta). Más que palabra de fundamento, es la palabra como fundamento (precario), *palabra de exilio* que comparece como don que arriba desde lo desconocido trastornando el normal y previsible curso de las cosas y fundando mundo(s). Su aparición súbita supone el autoconocimiento de la subjetividad: saberse contemporánea de una actividad que, lejos de pilotar, la padece como desencadenante, saberse resultado de procesos que la preceden y que la constituyen.

En el horizonte teórico del Giro Lingüístico promovido en la filosofía contemporánea por Wittgenstein, Heidegger y Gadamer, la experiencia del arte revela el arte (como principio) de la experiencia, como el gesto sintetizador que reintegra los elementos desparramados a lo largo del caos empírico. Es *constitutiva* porque (se) revela (como) el *acontecimiento* que hace posible lo que hay, porque re-agrupa lo escindido, porque prefigura la acción, porque recuerda la *historicidad* que forja los inconsistentes cimientos sobre los que se naturalizan nuestro ver y nuestro hacer. El arte como fragua de un sentido oriundo del sinsentido y del abismo donde se ensombrecen los límites, los perfiles y los rostros: para crear otros. El arte como experiencia de verdad, experiencia de *la* verdad entendida como proceso anónimo e inmotivado que sobreviene fundando un mundo (de sentido) al darle una nueva palabra, al apalabrarlo de un nuevo modo, al *dar la voz* a la palabra po(i)ética. La experiencia del arte compromete a la verdad porque desvela su filiación histórica y su irrupción en el tiempo. Y, por ende, *la posibilidad*. Gadamer mantiene que «el momento decisivo de la habilidad artística no consiste tampoco en que se realice ahí algo de una excelente utilidad o de una belleza absoluta, sino en que el producir humano puede proponerse tareas así de diversas y procede según planes a los que distingue un momento de libre arbitrariedad. El hacer humano conoce una poderosa variabilidad en probar y desechar, tener éxito o fracasar. El «arte» comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente»¹⁶. Se trata de recordar que la entraña del arte, el juego, pone sobre el tapete el reobrar otras relaciones y formas de ser y estar. La experiencia del arte es «palabra dispuesta que produce alteración y que procura un ámbito de trastorno de lo que podría considerarse ya dicho y zanjado. En tanto que palabra dispuesta, no es mera palabra ya dada sino rebotante, con un sentido elusivo fuerte, que compromete el gran contexto de sentido»¹⁷.

La presencia de la obra de arte revela in-determinación. En su alzarse se descubre como belleza y descubre verdad: vacíos, fisuras, dobleces inherentes a una realidad semoviente que se pliega y se despliega sin fin. Más allá de su singularidad, su forma, su composición, su época, su creador, *transmite (un) más-allá: que el mundo se abre, se espacia, se expande*. Es símbolo de hondura, de apertura, de eso in-expresable: el hondón. En palabras de Heidegger, «el único ámbito de la obra, en tanto que obra, es *aquello que se abre gracias a ella misma*, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí. Decíamos que en la obra está en

¹⁶ Gadamer, H.G., Op. cit., 1996 pg.132

¹⁷ Gabilondo, A., Op. cit., 1996, pg.24

obra el acontecimiento de la verdad».¹⁸

Como se decía anteriormente, el arte se ha pensado habitualmente dejando de lado su potencial instituyente y privilegiando la existencia de realidades consumadas¹⁹, como son la de una suerte de objetividad (ideal o empírica) establecida como modelo a imitar por el arte y la de la subjetividad del artista que vierte todos sus sentimientos y emociones en el acabado formal de la obra.

Por un lado, *la teoría de la imitación* que llega hasta los inicios de la modernidad ha defendido que el proceso artístico sigue la pauta que le impone eso que es la realidad-de-suyo. Ya sea ésta el supramundo ideal del que el horizonte sensible es copia (Platón), ya sea el ámbito de los hechos empíricos, el arte es reflejo de *lo que hay*, de lo que es verdad incontrovertible. En un caso, *copia de la copia*, en el otro, *copia del mundo exterior*. Desde este punto de vista, el curso del proceso artístico sigue los reclamos de una verdad exterior que se le impone.

Por otra parte, *la teoría de la expresión* que Kant promueve bajo la égida del «giro copernicano», piensa el proceso artístico desde la subjetividad del artista. La clave radica en la personalidad del creador, en sus complejos, en su pasado, en sus episodios biográficos. La genialidad de su trabajo y su capacidad creativa sólo son explicable desde los sentimientos confusos del autor expresados y organizados en el acabado artístico.

Frente a estas dos propuestas que impiden el compromiso de la experiencia del arte con la *fundación de lo real*, se trata de defender que el arte se despliega *fundando horizontes de acción*, que el arte comparece como *palabra fecunda* no reductible ni a un objeto ni a un sujeto que la precede. Nace sin reflejar un mundo objetivo, cursa sin expresar una subjetividad. Es el vaciado del mundo tornándose forma, reintegrando los elementos del mundo, organizando el caos inherente a la experiencia. Hölderlin afirma que los poetas fundan la verdad. Y ello no por su protagonismo racional en el proceso de elaboración, sino por el estado de desposesión que canaliza el surgimiento de la obra. En él la conciencia se desvanece para dejarse interpelar por las llamadas hermenéuticas que hablan de identidades y mundos posibles: que anuncian experiencias. El curso teórico de la hermenéutica gadameriana sostiene que la creatividad artística ni copia ni expresa algo que la precede, antes bien se constituye como el acontecer del sentido, el *lugar del canto*, como diría J.A.Valente.

Conviene subrayar el protagonismo *radical* del arte ya que su visita en la vida humana siempre conlleva trastorno. Se trata de *experiencia* en el sentido gadameriano del término. Su despliegue da como resultado la emergencia de un nuevo modo de ser, de un ángulo de la realidad propia y ajena que se desconocía, en definitiva, de un *incremento ontológico* que se sustancia en noticias y mensajes que recibe el sujeto sobre aspectos de su vida y, en el extremo, sobre su in-consistencia. En palabras de Gadamer, «en la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia que no deja inalterado al que la hace y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera»²⁰. Por todo ello, «la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta»²¹. Y, en este sentido, hay que referirse igualmente al artista que la crea y al intérprete que la recrea.

Se trata de subrayar que la valía de una obra de arte no puede medirse a partir de la consistencia de una realidad externa (subjetiva u objetiva) que la explica y que la provoca. La experiencia del arte *habla de sí misma y desde sí misma* y lo hace fundando universos mentales, míticos e simbólicos que forman parte de nuestras vidas con un realismo superior al que procede de nuestro comercio con las cosas. En palabras del propio Gadamer, «la intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento. No es sólo el “eres tú” que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice “has de

¹⁸ Heidegger, M., Op. cit., 1997, pg.34. El subrayado es mío

¹⁹ Sobre el particular, consultar el trabajo de Patxi Lanceros «Mimesis-Poiesis», en *Diccionario de Hermenéutica* (Patxi Lanceros/A.Ortiz-Osés, eds.), Universidad de Deusto, Bilbao, 1997, pg.535-546

²⁰ Gadamer, H.G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1991, pg.142

²¹ Ibid., pg.145

cambiar tu vida»²².

En este sentido conviene más que «hablar del artista como persona, del proceso creador»²³. En esto consiste en el momento fundante de un universo mental en el que no rige ni el componente psicológico del sujeto ni la objetividad del mundo empírico (o ideal). Cursa a partir de los residuos arquetípicos que, cobijados en el alma del mundo o Imaginario cultural de la especie humana, resuenan y vibran generando posibilidades, abriendo espacios, alentando proyectos. No habla el poeta, *habla el habla en el poeta*, más bien el habla del poeta es efecto del inagotable *susurro del sí-mismo* (C.G.Jung) que en el autor conecta lo típico con lo arquetípico, lo singular con la universal, lo personal con lo transpersonal. Se trata de ese *no-lugar* donde crece *la palabra sin patria* de la que habla José Ángel Valente, esa palabra de todos y de nadie, esa palabra *a la que pertenecemos*, esa palabra que no (sólo) diferencia códigos e identidades sino que (sobre todo) auna y promueve la diversidad simbólica desde el silencio creador que todo lo fecunda.

La creatividad artística nace huérfana de una conciencia que la promueva, de un yo lógico y moral que la presida. Hermanada con el misterio y lo inexplicable, nace sin principio, porque ella es *el principio que hace principiar de continuo y que se desborda en sus producciones*. Crece en el subsuelo imaginario de la existencia humana. Cuando ésta pone nombre a las cosas, las define, las evalúa, las juzga, ya se ha producido tiempo ha el despertar de una imagen que se abre paso en el alma del artista como cauce para su despliegue. El murmullo de fondo de una herencia arquetípica que vibra emitiendo significado se constituye como el principio de toda diferencia y, por lo tanto, como el *común denominador* de todas nuestras representaciones. En definitiva, la prueba taxativa de que, más allá de identidades y diferencias, *lo por pensar* es lo que las une y las hace posible: la urdimbre en la que nos diluimos como hechos identitarios para recuperarnos como verbo y posibilidad.

Por ello, el proceso creador no es propiedad de un sujeto ni resultado de la ineludibilidad de las circunstancias ambientales: no cursa a partir de un qué lógico o moral, antes bien es su condición de posibilidad. Obedece a su propio proceder sirviéndose del sujeto creador que ya no se sujeta a sí mismo: porque le da la palabra, el sentido y el verbo. En él se abre paso al incorporar a sus episodios personales y a sus complejos psíquicos la presencia de una experiencia abundante (y arquetípica) que le hace ver reflejos de eternidad en lo singular, que le hace ver *en-relación* lo uno y lo otro, la luz y la sombra, lo masculino y lo femenino, la cultura y la naturaleza. En el proceso del arte el artista y la realidad se diluyen en su despliegue anónimo e impersonal tirado por una resonancia semántica que trastorna el lenguaje osificado de la conciencia colectiva, de la ciudad y del código y funda un nuevo decir el hombre y el mundo.

En este sentido, el antropólogo francés Gilbert Durand²⁴ atribuye al arte (que no al artista) un doble nivel de creatividad que, en cualquier caso, habla de su autonomía. Por un lado, es creador de la conciencia colectiva, de una época, de un medio social que ella configura. Su universo social afecta al colectivo al prefigurar unos escenarios, personajes, tiempos y acontecimientos que aportan sentido, organizan la experiencia y forjan el carácter. La creatividad artística delimita un mundo, promueve la palabra. El propio Durand se apresura en decir que Don Quijote fecunda el alma español de *quijotismo*. Pero, sobre todo, «la obra es acto creador de ella misma»²⁵. No hay una instancia exterior que la posibilite y la explica, es más, ella es *la exterioridad, el afuera* foucaultiano, «el derramamiento indefinido del lenguaje»²⁶, que funda y establece la relación entre las palabras y las cosas en cada contexto cultural. En algún sentido, cobra el estatuto de *teofanía* porque su presencia produce placer y conocimiento, pero sobre todo, funda el sentido, dibuja el límite y perfila el horizonte de acción. Cobra, por ello, un componente *fundacional* sin ser

²² Gadamer, H.G., Op. cit., 1996, pg.62

²³ Jung, C.G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Trotta, Madrid, 1999, pg.65

²⁴ Durand, G., «La creación literaria. Los fundamentos de la creación», en *El retorno de Hermes* (ed. Alain Verjat), Anthropos, Barcelona, 1989, (pg.20-48)

²⁵ Ibid., pg.22

²⁶ Foucault, M., *El pensamiento del Afuera*, Pretextos, Valencia, 2000, pg.11

posible fundarla en algo ajeno a ella misma.

2. La experiencia del arte como el arte de la experiencia

En las reflexiones de H.G.Gadamer un concepto como el de *experiencia* cobra un protagonismo digno de mención. Recogiendo el testigo de Hegel, Gadamer se sirve de él para recapacitar sobre los excesos cometidos por las ciencias naturales con un concepto que esconde una riqueza semántica incuestionable. Las propias ciencias naturales y, por su influjo, la conciencia ordinaria, proyectan una idea de experiencia muy cercana a la de experimento, a la de control técnico de los hechos naturales y, por ende, a la de ley universal en la que se incluyen hechos sometidos a un orden predado. Experiencia remite al caso singular que cobra inteligibilidad al encajar en una leyes generales que explican una región de lo real. Su brillo singular se pierde, se homologa al resto de los hechos estudiados y se supedita a la generalidad dentro de la cual adquiere su verdadero sentido. Su aportación consiste en hablarnos del *orden* que rige el devenir de los hechos naturales (y sociales). Y es que, al decir de Hegel, sólo en la totalidad se encuentra la verdad.

Este planteamiento ha sido el que ha imperado en unas ciencias humanas demasiado acomplexadas ante el predominio insultante del canon epistemológico de las ciencias naturales. Si bien las ciencias humanas y sociales encaran un objeto de estudio cargado de sentido que nos habla, más que del orden, de *la posibilidad* de reorganizar la experiencia humana (en la sociedad, la política, la cultura), la égida del método (de las ciencias naturales) ha primado sobre un tipo de conocimiento con más calado práctico (que de control técnico) que recuerda la deuda contraída por toda forma de conciencia con el acontecer histórico. Sin embargo, la idea de orden social a semejanza del orden natural esconde, en última instancia, el miedo de la cultura moderna a desvelar la libertad del actor: *el miedo a la libertad* fruto de la in-determinación constitutiva de la existencia humana ensombrecida por la voluntad de dominio de la razón instrumental moderna que trata de explicar conforme a ley y orden *lo por comprender* desde la singularidad irreductible de cada experiencia humana. Y a ello remite al arte. No en vano, «al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeto a leyes, sino su carácter único, no legislable, es decir, lo que hay de irreplicable y fugaz»²⁷.

En este sentido las ciencias humanas y sociales deben repensar el potencial explicativo de la experiencia ya que su objeto de estudio apunta a la práctica de los individuos y las posibilidades de reorientación simbólica que ofrece el conocimiento. En este contexto conocimiento y praxis van de la mano. No para que aquél prescriba y ordene, más bien para que libere espacios y descubra posibilidades: para que nos haga recaer, como mantiene H.Arendt, en *el iniciar, en la iniciativa* como rasgo propio del humano existir. En este contexto el objeto de estudio es la singularidad de cada experiencia, es la experiencia irreplicable y única en la cual se esconde ese anuncio de *universalidad abarcante* de la que habla Gadamer, esa experiencia que hace enmudecer, que transforma lo ordinario en extraordinario, que nos deja en suspenso acerca de nuestra relación con el sentido común, que rompe la visión apriorística de la identidad para redefinirla como proyecto (inacabable).

La singularidad que encierra la experiencia del arte nos afecta, nos interpela y nos zarandeja, de modo que vale porque nos transforma y nos hace recaer sobre lo más simple hasta encontrar en él su complejidad: las relaciones y los procesos que le constituyen. El encuentro con el arte provoca una experiencia porque engendra y procrea: *desconfianza* en lo constituido, lo establecido y lo normal y *contacto* con el potencial de trascendencia de la condición humana que impele al individuo a poner límites en el infinito natural para luego franquearlos.

Por todo ello, la experiencia del arte se corresponde con el arte de la experiencia. Tras la experiencia del arte algo ha mutado en la relación con uno mismo, con los otros y con el mundo. Hay experiencia, y tras ella no nos reconocemos en los rostros y en los pensamientos de antaño. Obliga a con-vivir con la contingencia y a

²⁷ Valente, J.A., *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, pg.21

renunciar a las rigideces del sentido común. Se trata de procesos de creatividad que desembocan en conocimiento, o mejor, en re-conocimiento de la complejidad e impersonalidad que constituyen los cimientos de nuestra existencia. La experiencia del arte reivindica la singularidad como feudo de la auténtica experiencia, aquella que no deja las cosas tal y como están, sino que auspicia el *re-nacimiento del sujeto*. A su través hay incorporación, enriquecimiento e incremento del ser. Al decir de José Angel Valente, «toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*»²⁸.

En este sentido, la teoría (hermenéutica dentro de la que se incluyen las imágenes artísticas como recursos cognitivos) funge como práctica, como principio lúcido de acción que busca espacios de autoexploración y autoconocimiento en una indagación sin final. Aquí convendría recuperar el sentido originario de «theoria»²⁹, término con el que la Grecia antigua refería al padecer (al *pathos*), a la experiencia de simpatía e implicación que experimentaba el enviado de las ciudades griegas a los festejos celebrados en otras ciudades vecinas. Por todo ello, la hermenéutica no sólo mienta un método de conocimiento, también, y sobre todo, apunta a una experiencia de autoconocimiento, en concreto, al *comprender del comprender* sobre el que, como afirma Heidegger, se organiza afectivamente mi/nuestra existencia en el mundo. Lejos de reducirse a una mera técnica, la hermenéutica recuerda las metamorfosis y las transiciones que definen y ocurren en la experiencia de la vida necesitada, por ello, del arte de comprender(-se).

Tres son los rasgos que definen el componente revelador y transformador de la experiencia según Gadamer:

En primer lugar, la experiencia se define por ser, ante todo, *negativa*. En esta negatividad reside su positividad, ya que la verdadera experiencia rompe las generalidades e inercias que dotan de (falsa) consistencia a nuestras vidas. Nos revela el abismo que circunda nuestra cotidianidad. Remite a la entraña de la condición humana pero acentuando lo que nos falta, *la falta*: que nos hace ser. Incide en la condición de proyecto in-acabado y por acabar, en la in-determinación que nos aboca a una determinación inacabable, a hacernos cargo de nuestra propia biografía a través del ensayo, el tanteo y el juego con nuestros propios límites. La experiencia nos hace *saber mejor* (no *más*) en referencia a *la falta e indeterminación* que definen nuestra existencia desde el principio al fin. Se trata siempre de una experiencia única, irrepetible y singular, de igual modo Gadamer habla de una «negación determinada»³⁰ en referencia a una experiencia que revela y enriquece si es inédita y novedosa. En palabras de Gadamer, «una misma cosa no puede convertirse para uno en una experiencia nueva. Sólo un hecho inesperado puede proporcionar algo que posee una nueva experiencia»³¹. De este modo, la experiencia nos aporta novedad y conocimiento, nos enriquece subrayando lo que no somos, lo que nos falta, la falta que nos ofrece experimentar con uno mismo, que, según Heidegger, nos abre al *cuidado* de nosotros mismos como proyectos cargados de libertad y responsabilidad.

En segundo lugar, experiencia es principio de conocimiento (Hegel), de autococonocimiento. Se trata de *llegar a saber, o de un saber siempre por llegar, inacabable por postrero a la existencia, al vivir. Saber*, no referido a la dominación y el control, más bien un *saber de límites: trágico*³². Por lo mismo, la experiencia artística «no tiene nada que ver con la de un científico o un filósofo; diría incluso que es intencionalmente afilosófica, incluso antifilosófica, es decir, ferozmente independiente de todo sistema de ideas preconcebidas; no juzga, no reclama verdades; se interroga, se sorprende, sondea»³³. Conviene incidir en que el resultado inmediato de la fecundidad de la experiencia singular es el de una conciencia, que, lejos de autoafirmarse en su presunta consistencia, reconoce la presencia de un elemento extraño y ajeno y la deuda para con la *alteridad*. Se trata de una conciencia que es *conciencia de*

²⁸ Ibid., pg.21

²⁹ Gadamer, H.G., Op. cit, 1991, pg.170

³⁰ Ibid., pg.429

³¹ Ibid., pg. 429

³² Sobre los perfiles del saber trágico, remito al excelente texto de Patxi Lanceros, *La herida trágica*, Anthropos, Barcelona, 1997

³³ Kundera, E., *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2005, pg.90

límites. Tras la presunta autonomía y autosujeción de la conciencia se trasluce la existencia de un foco de ajenidad que, al tiempo que la niega, la posibilita. El viaje hacia *la alteridad*, lo extraño y lo inhóspito, nos enriquece al integrar lo que nos falta, al incorporar lo promiscuo en lo presuntamente inmaculado, al desprenderse de sí para llegar a ser (autoconsciente), para saber mejor, para saber que todo saber es penúltimo. La experiencia in-forma al saber de su provisionalidad. Y de su falibilidad y de sus límites. No nos confirma más que parcialmente en nuestros presupuestos acerca de nosotros y del mundo; ahí reside su dimensión *trágica* al no reducirse «a un mero verificarse en el que uno queda confirmado como lo que es, sino que deviene otro, siquiera algo nuevo que cumple lo que ya era»³⁴. En palabras de Gadamer, «la verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. En este sentido, la persona a la que llamamos experimentada no es sólo alguien que se ha hecho el que es a través de experiencias, sino también alguien que está abierto a nuevas experiencias»³⁵. Su permanente suministro de claves y anuncios reveladores es incompatible con el dogmatismo, el determinismo y la rigidez: aporta macerando lo sólido, diluyendo durezas.

Se trata de un proceso recurrente que, frente al concepto de experiencia que promueve Hegel, no tiene final en el curso de la Historia en una suerte de forma suprema de saber. Y ello porque hablar de la experiencia supone hablar de historia, de nuevas preguntas y revelaciones, de ausencia de lógica y necesidad, de puertas que se cierran y otras que se abren. Los permanentes ocultamientos y desocultamientos forman parte de una experiencia, la del vivir, a la que hay que hacer frente sin otros conocimientos y saberes que los que se pueden extraer de su propio ocurrir. Sólo de ella cabe obtener los recursos hermenéuticos con los que afrontar sus precariedades, excesos y desequilibrios, sus enigmas y sus misterios: con los que comprendernos como límites que apuntan a lo i-límite. Nadie queda al margen de este aprendizaje basado en el dolor y en la insuficiencia del hombre ante límites que le hacen y le des-hacen. En este sentido, «la experiencia presupone necesariamente que se defrauden muchas expectativas, pues sólo se adquieren a través de decepciones»³⁶.

Por último, la experiencia enriquece porque remite a *un más allá* de cualquier límite, de cualquier estado de cosas o de conciencia. Refiere a lo puntual y a lo concreto para trascenderlos. Apunta al territorio limítrofe y janico en el que todo principio y límite se des-fondan en lo i-límite y en lo sin-nombre: en lo que no se puede decir y, por ello, se convierte en principio de la palabra y en la palabra principiando los límites del mundo. La experiencia, al decir de Gadamer, «contiene siempre un retornar desde una posición que había adoptado por ceguera»³⁷. La experiencia nos pone en situación límite, mejor aún, nos recuerda que somos límite, y por ello, i-límite que ponemos un pie aquí y otro en terra incognita, que nuestra lucidez crece al albur de procesos magmáticos que se apoderan de nosotros, que vivimos de prestado la experiencia del lenguaje, que somos *lugares y receptáculos* de acontecimientos no presididos por nada ni por nadie: desde luego, no por la conciencia, la voluntad, la razón. La experiencia nos abre más allá de nuestro ser y conocer. En palabras del hermeneuta alemán, «es un conocimiento religioso»³⁸ ya que a su través se revela la distancia insalvable entre el hombre y Dios, entre lo relativo y lo absoluto, entre lo efímero y lo perdurable. Por ello, «la experiencia es, pues, experiencia de la finitud humana. Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra aquel que es consciente de esta limitación, aquel que se sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan»³⁹.

También en el arte comparece la experiencia tal y como aquí se ha expuesto. Su irrupción «no deja inalterado al que la hace»⁴⁰ de modo tal que, tras consumarse, ya

³⁴ Gabilondo, A., Op.cit., 1996, pg.19

³⁵ Gadamer, H.G., Op.cit., 1991, pg.431

³⁶ Ibid., pg.431

³⁷ Ibid., pg.431

³⁸ Ibid., pg.434

³⁹ Ibid., pg.434

⁴⁰ Ibid., pg.142

no se es él mismo, su autocomprensión ha incorporado a la extrañeza como lo más propio y parte de sí: se reconoce como sujeto *paciente* al que le pasan cosas y cuya actividad es más que nada *dádiva y don*. La experiencia artística desemboca en un *proceso de conocimiento* cuyos patrones metodológicos no se ajustan a los canónicos en la ciencia natural, pero no por ello son menos efectivos en la dimensión cognitiva del hombre. No se trata de desvelamiento progresivo, continuo y total. Muy al contrario, remite a un permanente juego de ocultamientos y desocultamientos porque toda experiencia (de conocimiento resultante del conocimiento de la experiencia) se constituye como tal al ofrecer indicios y reflejos de la complejidad de la que nuestra visión es tan sólo parte y, por ende, parcial.

Por ello, «la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma»⁴¹. El encuentro con la obra de arte promueve, en el artista y en el intérprete, una manera de autocomprenderse que, en tanto que experiencia fecunda, nos pone a dialogar con lo desconocido. Permite «conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre»⁴². Su capacidad de alteración no se limita a aspectos puntuales, a meros cambios de gusto artístico, a vivencias concretas, sino que afecta al conjunto, al mirar, al ser: a una identidad renacida como *otra*.

En el sentido recién expresado la experiencia nos resitúa en el mundo hasta acercarnos a los límites que nos hablan de lo que hay y de lo que puede haber: *acontecer y apertura*. El arte remite a una experiencia que no nos anuncia nada distinto a ella, de hecho ella es el auténtico *anuncio*, que no comunica algo ajeno a ella, ya que ella misma es *la comunicación*, no se define por lo que expresa, porque es *la expresión*, no destaca por lo que contiene, es *el contenido*. No apunta a algo simbolizado por alguien: ese algo constituye el nacimiento de un *nuevo alguien* que es fruto de la experiencia. Nace con ella. No preexiste a su comparecer, más bien es resultado y contemporáneo de la misma.

Siguiendo la reflexión kantiana acerca del arte, a menudo se concibe la obra artística como proceso de *comunicación* de que se sirve el artista para expresar su mundo interior. Este se abre (supuestamente) al mundo bajo la forma bella en la que se expresan su biografía, sus filias y sus fobias, sus miedos y esperanzas. El caos se formaliza en el acabado artístico para disfrute de los demás. Sin embargo, la obra de arte se convierte en interlocutor de un encuentro fecundo porque goza de consistencia propia, porque desde su interior nos desafía y nos propone diálogo y aventura, porque perdura en el tiempo abriéndose a diferentes tiempos y sensibilidades. Es irreductible. Encierra en su interior una trama simbólica que explica sin ser explicada desde fuera de ella misma. El arte *funda porque revela*: yacimientos de sentido, episodios biográficos inadvertidos, correspondencias afectivas ocultas, vínculos inesperados, afinidades con épocas sepultadas por el tiempo histórico. En otras palabras, «el arte no depende de un público preexistente sino que crea un público; lo cual equivale a decir que el arte consiste menos en expresar que en revelar, menos en concluir que en comenzar, menos en reflejar que en fundar. El arte no le sobreviene a la realidad ya existente, sino que funda él una nueva realidad; el arte no refleja un espíritu ya formado, sino que nos enseña él una nueva forma de humanidad, el arte no expresa un mundo acabado, sino que descubre él un mundo nuevo; y ello porque el arte se instala en el propio corazón de la realidad en movimiento y porque la obra de arte es en sí una realidad, un espíritu, un mundo: su propia realidad, su propio espíritu, su propio mundo. Su poder no consiste en concluir una época; si así fuese, moriría con su época, arrastrado por ese mismo tiempo que quería detener y fijar en la expresión; su poder consiste más bien en abrir el tiempo y el comenzar una época, en el sentido de que ella es en sí un tiempo

⁴¹ Ibid., pg.145

⁴² Ibid., pg.138

nuevo y una época nueva. El arte tiene el poder de “comenzar” porque él es un comienzo: es “inicial”, aún más, es - por decirlo de algún modo - “iniciático”, no sólo porque es “original”, sino, más aún, porque es “originario”⁴³.

Siguiendo la línea de reflexión hermenéutica, el poeta español José Angel Valente incide en la dimensión de experiencia cognitiva y de impronta simbólica que definen la experiencia artística. Frente al comunicacionismo de la poesía de la España de los años 50 y 60, él (y, por ejemplo, Claudio Rodríguez) defiende que es en la elaboración del poema donde amanece el sujeto y el objeto, que hasta su consumación nada se puede comunicar porque *no hay quién comunica ni qué comunicar*. De hecho, en el proceso del arte *lo que* se comunica es *el quién*. En sus propias palabras, «cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético o éste va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro*, ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.

Ese *yo* - que es *tú* porque también me habla - no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de éste»⁴⁴.

El arte remitiría a un proceso sin más sujeto o permanencia que su propio discursar creativo. Se trata de una experiencia sin sujeto que, activada por los desdoblamientos y remisiones del lenguaje en la eterna infancia metafórica y arquetípica de lo precodificado, va gestando una unidad discursiva reveladora de experiencias que afecta la conciencia hasta dar a luz un sujeto novedoso, nuevo ver, una nueva síntesis de los elementos del mundo. Hay un antes y un después de la experiencia artística, la identidad que muere para renacer otra sobre *lo que hay: acontecer*.

Afirma José Angel Valente que «la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad»⁴⁵. Pero no en el sentido del conocimiento de las ciencias naturales que ansia lo que permanece y lo que se repite en el devenir natural. La experiencia se empobrece al quedar toda su carga reveladora desactivada por la presencia homogeneizadora e igualadora de la ley. Ante el privilegio de lo general, lo singular y lo único se reducen a un caso más de una ley universal. Sin embargo, en la obra de arte lo que hay es experiencia, o conocimiento como experiencia única y, por ello, que turba y trastorna, que incita a lidiar con lo desconocido. No hay conocimiento ni horizonte de conocimiento previos a la experiencia artística, más bien son contemporáneos de ésta, resultados y desvelados por ésta, de modo que, «lo dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta carece de la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma previa: el acto de su expresión es el acto de conocimiento»⁴⁶.

Tras los tanteos, pruebas y ensayos que presiden el curso creativo comparece la idea de la obra artística como «conocimiento haciéndose»⁴⁷, conocimiento que dialoga con la experiencia, que se altera al unísono con sus cambios y que desemboca en un sujeto devenido otro por estar cargado de una experiencia nueva que altera y modifica y de la que es contemporáneo. El sujeto en tanto nuevo ver confirma que no hay conocimiento previo a la experiencia poética sino que la experiencia poética es el conocimiento que abre la cerrazón del mundo, que desvirtúa la identidad como hecho clauso, que rompe los grilletes del sistema/orden social instaurando la posibilidad.

En esa experiencia hay mucho de proceso subterráneo: de silencio, misticismo,

⁴³ Pareyson, L., *Conversaciones de estética*, La balsa de la medusa, Madrid, 1987, pg.58

⁴⁴ Valente, J.A., «Imágenes», en *En torno a la obra de José Angel Valente*, Varios Autores, Alianza ed., Madrid, 1996, pg.10-11

⁴⁵ Valente, J.A., Op. cit., 1994 pg.19

⁴⁶ Ibid., pg.21-22

⁴⁷ Ibid., pg.22

desgarro, interpelación, extrañamiento. Se trata, antes de nada, de un proceso de retracción que empieza con un yo que se diluye en la nada, que se despoja de sus certidumbres, que suspende sus hábitos, que se vacía: para preparar la experiencia de cambio, para renacer otro. Por ello, *no amanece el cantor* ya que «la palabra le obliga a ser también receptor, recipiente, cántaro y no sólo cantor. El cantor –es decir, el yo – no amanece. El cantor anochece. Declina. Cae. Su caída – o sea, su cadencia – es el ritmo, el canto»⁴⁸. El acto creativo es, en principio, un momento de contracción, de desocupación de la conciencia, de máxima receptividad, de disponibilidad total: de desdibujamiento de la identidad para viajar hasta la des-identificación y el auto-extrañamiento. El crear comienza vaciando, ahuecando, proporcionando espacios. Por ello, como dice Valente, «crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación»⁴⁹.

Conviene subrayar, por tanto, que hay acción antes de que se consume la obra y, por ende, el conocimiento. Se trata de una acción que más que por proponer y proyectar empieza por *preparar y disponer*, de una acción entendida como «estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia»⁵⁰. El conocimiento remite a un punto de llegada precedido de anticipaciones y anuncios como sabía E. Bloch, de ensayos, pruebas, exploraciones y tanteos presididos por la bruma y la ceguera, movidos por la visita inesperada del *daimon* que convulsiona lo que toca. El apetito creativo moviliza la acción del artista antes de que ésta encalle en el mundo empírico como forma bella. La acción, por tanto, es deudora de un fondo siniestro que ella misma sublima y transfigura en orden, proporción y armonía. Siente sobre sí la presión de lo i-límite que brota del *cerco hermético* del que habla Eugenio Trias. La imagen del artista y del hombre que se deriva de esta experiencia se corresponde con la del *agente pasional* sobre el que se ciernen mensajes hermenéuticos que encienden la acción. Esta cursa sin conciencia, presa de un raptó demente que la dispone a actuar sobre un horizonte desconocido, siniestro, brumoso. La dispone a buscar a través de intuiciones y flashes pero sin saber *qué*: en definitiva, *sin saber*.

De este modo, puede decirse que «si es cierto que la obra comienza a existir cuando está completa, no es menos cierto que aquella comienza a actuar antes de existir»⁵¹. En palabras de José Angel Valente, «el poema nace al comenzar una larga gestación previa a lo que cabría llamar la escritura exterior»⁵². En *el principio está la acción* buscando e indagando sin dirección y sin norte, explorando en las tinieblas, intuyendo yacimientos fértiles, deslizándose por territorios quebradizos y pantanosos. Con todo ello se constata que *la vida precede al conocimiento*, que éste es la última estación de un proceso puesto en marcha por la efervescencia creadora cuyo ser es abrirse paso, jugar con las formas, revestirse de nuevos atuendos. Experimentar sin saber o saber a través de la experiencia, la prueba o el ensayo. Sólo esa acción que nace de *la sombra del mundo* puede desembocar en conocimiento. En definitiva, «se trata de un hacer que, lejos de presuponer el conocer, más bien lo precede, lo previene y lo prepara»⁵³.

3. El caudal revelador del símbolo artístico

La presencia del símbolo en la obra de arte anuncia la existencia de un misterio soterrado que comparece como el envés fecundo del que mana toda experiencia artística. El acontecer artístico cursa previo proceso de desocupación de la conciencia como preparativo del momento revelador. Su despertar coincide con un movi-

⁴⁸ Pardo, J.L., «Carne de palabras», en *Anatomía de la palabra. José Angel Valente* (ed. Nuria Fernández Quesada), Pretextos, Valencia, pg.189,

⁴⁹ Valente, J.A., *Obra poética 2. Material memoria*, Alianza, Madrid, 1999, pg.41

⁵⁰ Ibid., pg.41

⁵¹ Pareyson, L., Op. cit., 1987, pg.29

⁵² Valente, J.A., Op.cit., 1999, pg.10

⁵³ Ibid., pg.27

miento de contracción tras el que se sugiere el vacío propiciatorio para la creación. El arte empieza por descubrir vacíos, por diluir sólidos: por constatar ausencias como los momentos constitutivos de todo proceso de formalización. Se trata del *todavía-no-consciente* blochiano en el que hay actividad silente que *se anticipa a y prepara* la gestación de la conciencia. La comparecencia del símbolo en la obra del arte se explica porque es experiencia sin otro sentido que su brotar y despertar al margen de conciencia, voluntad, razón o intención. Para Karl Heinz Bohrer, «los límites del fenómeno estético frente a lo no estético se pueden repensar en la modalidad temporal de la *Plötzlichkeit* (lo súbito)»⁵⁴.

La trama simbólica del arte no congenia con *el signo* como medio de conocimiento de la conciencia soberana ante el mundo empírico. El signo se entiende como un instrumento desprovisto de valor semántico encargado de lograr un resultado exitoso en la intervención del hombre en el entorno natural y social. El signo define únicamente los objetos que pueblan la experiencia sin que haya más relación que la económica entre las palabras y las cosas. Las fórmulas científicas, las señales de tráfico, los contenidos mediáticos forman parte del mundo semiológico en el que se establecen correspondencias entre señales lingüísticas y objetos empíricos.

El rostro simbólico y, por tanto, brumoso y enigmático de la obra de arte obedece a que en ella transpira la autonomía de un proceso sin dueño que no pretende más valor que el de consumarse (en el artista). De hecho, *el proceso es el valor*, en concreto, valor en curso en el que acontece la forma(lización). El proceso es el valor ya que no hay una motivación exterior (ni subjetiva ni objetiva) a su propio despliegue y a su propia realización. En él asoma la palabra de *exilio* que cruza el alma del artista como *lugar de presentación* en busca de moldes o patrones de formalización. No conoce residencia fija ni domicilio natural: vive desdoblándose en el afán por desbloquear códigos y avistar posibles juegos expresivos.

El símbolo constituye la consecuencia necesaria de la experiencia artística que, según Kant, es *desinteresada*⁵⁵. El proceso constituye su propio fin que el artista cataliza desde y en su propia alma como si de un *telos interno o razón interna* (en términos de Maffesoli) se tratara. La cobertura simbólica del arte radica en que revela la *presencia ausente* que, desde el *territorio de los difuntos* al que alude Eugenio Trias, impulsa sus procesos. El arte, por tanto, remite a «formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica»⁵⁶. Por ello mismo, «el símbolo artístico, respecto de aquello que simboliza ofrece un género especial de conocimiento, ni superior ni inferior, simplemente distinto»⁵⁷.

Tras todo símbolo se revela la inexorabilidad de la fractura⁵⁸, de la falta⁵⁹, de la herida⁶⁰: que es *lo que hay*. La inagotabilidad de la experiencia nunca deja de ser tal a pesar de las formas sensibles que toma. El propio símbolo expresa y es expresión de ese silencio que ameniza nuestras vidas. Expresión de lo que no se puede decir: expresión que no lo dice todo, que algo calla, cuyo decir deja restos y surcos de silencio. El poeta José Angel Valente afirma que la poética es «el arte de la composición del silencio»⁶¹. Su simbolismo alberga una hondura inasible para la conciencia humana que, por lo mismo, se edifica sobre el caos preformal que inaugura el sentido, que funda y liga las cosas, que las recrea. En el símbolo se reestablece el vínculo de lo humano con la naturaleza y el misterio. La *intuición cosmoteándrica* de la que habla Raimon Panikkar apunta a la capacidad del símbolo de vincular lo humano, la naturaleza y lo divino. En él conviven lo uno y lo otro, la palabra y el silencio, lo sensible y lo suprasensible, la locura y la cordura, lo consciente y lo inconsciente. Hace visible *la continuidad y la fraternidad* existentes entre toda

⁵⁴ Bohrer, K.H., *Plötzlichkeit*, Suhrkamp, Francfort del Meno, 1989, pg.7

⁵⁵ Kant, I., *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 1999, pg.141.ss

⁵⁶ Gadamer, H.G., Op. cit., 1991, pg.24

⁵⁷ García Leal, J., Op. cit., 1995, pg.34

⁵⁸ Ortiz-Osés, A., «El simbolismo radical», en *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Anthropos, Barcelona, 1993, pg.55-71

⁵⁹ Trias, E., *La razón fronteriza*, destino, Barcelona, 1999, pg.74

⁶⁰ Lanceros, P., *La herida trágica*, Anthropos, Barcelona, 1997

⁶¹ Valente, J.A., Op. cit., 1999, pg.42

manifestación vital. Remite a las transiciones que cursan en la *totalidad dinámica* que constituye el cosmos. *Nada real le es ajeno* hasta el punto de que incluye *la ajenidad (la extrañeza, la angustia, la locura, el sueño, el dolor) en la realidad*. Une lo escindido. Presenta, por ello, un perfil hermenéutico, mediador, ambivalente. Utilizando las metáforas de Georg Simmel, es más puente que puerta.

Frente al carácter meramente retórico de la alegoría, el símbolo remite a *lo inefable, lo inexpressable, al misterio*. A la *coincidentia oppositorum*. Es contemporáneo de las relaciones sutiles que lo hermanan todo más allá del ámbito de las identidades y de las diferencias cerradas. Anuncia que toda realidad acoge un *plus*, *un reflejo de trascendencia que le liga al resto*. El símbolo hace posible la conexión del sentido y el sin-sentido: abisma la parte hasta el hondón cósmico del que es expresión. Hace presente la complejidad del mundo inatrapable conceptualmente y, por lo mismo, sólo evocable: simbólicamente. Obliga al individuo a trascender los límites físicos y epocales. Le comunica con lo que no se puede decir y es condición de todo decir. Desprendido de los límites inherentes al lenguaje referencial y descriptivo, el símbolo se nutre del lenguaje en su dimensión poiética a través del cual se reinventa y se renombra el curso de las cosas. El símbolo no comunica con el lenguaje del ser (y de la metafísica-occidental) sino con *el ser del lenguaje* en el que *acontece el nacimiento del sentido* coincidiendo con el nuevo conjugar la realidad.

En el símbolo el arte lleva al individuo hasta el límite de su decir y de su ser: hasta el principio de ser *otro*, de decir *otro*, de otro verbo. Las imágenes pictóricas, los relatos literarios, los templos religiosos y las composiciones musicales nos dicen algo y nos interpelan. Evocan *semejanzas y similitudes* con experiencias que nos asedian pero que se han quedado sin verbalizar y sin comprender. Su potencial revelador y evocador radica en que en él se da una *connaturalidad* (E.Cassirer, P.Ricoeur, G.Durand) entre la imagen sensible y lo simbolizado. En palabras de Gadamer, «el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a su significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene “significado”». Es algo que muestra y en el cual se reconoce otra cosa»⁶². Su *racionalidad analógica* nos da pistas, insinúa correspondencias, inventa puentes entre experiencias ajenas y experiencias propias. Habla en clave. De hecho, nos da claves de lectura, claves para releer bajo una nueva luz lo que nos ha pasado. Por ello, obligan a afinar *el oído interior* más que la mirada, la imaginación analógica más que el elemento argumentativo. Nos aboca al matiz más que a lo general, al detalle más que al sistema, a la experiencia más que al experimento. A su través la aparente solidez de las cosas e identidades se descompone: para, así, recuperarnos como *cauces de la relación*, como *relatores o narradores*, para obrar una reformulación de la narración biográfica y de la comprensión de la experiencia. En este sentido, «lo que nos mueve a simbolizar es la exigencia de conocer, de buscar respuestas – nunca del todo satisfactorias – a nuestros siempre renovados interrogantes, de escudriñar más allá de lo sabido»⁶³.

La *racionalidad analógica* del símbolo se expresa como un conocimiento indirecto. Con él se hacen evidentes instancias de la realidad comprometidas con las zonas nocturnas de la existencia. En el símbolo se expresa la dualidad del mundo, la tensión ineludible entre fuerzas y potencias que constituyen la complejidad que nos rodea. Su decir es silente, sobreentendido, vibrátil, por ello, nos abre la puerta a parajes escondidos bajo la capa de normalidad que define la existencia ordinaria del hombre. Desvela zonas aparentemente muertas e inertes por donde brotan nuevos juegos de vida renovadora. De autoconocimiento.

Su decir indirecto apunta a un decir *siempre por-decir*, inacabado, penúltimo. El símbolo no se pretende la última palabra, ni sentencia irrevocable, ni juicio final: cursa abriendo espacios, desvelando posibilidades. Su presencia da juego, de modo que el juego comparece como algo muy serio para una aventura humana siempre indeterminada y abierta a *la posibilidad, al cuidado de sí* heideggeriano en el horizonte temporal.

El símbolo evoca, sugiere, anuncia. Su carácter inacabado se ofrece *al aconteci-*

⁶² Gadamer, H.G., Op. cit., 1991, pg.110

⁶³ García Leal, J., Op. cit., 1995, pg.86

miento de la interpretación porque encierra una realidad que no agota la época, la cultura, o la razón. En él convive lo temporal y lo a-temporal, el hoy y el siempre, lo local y lo universal. No se limita a lo típico, antes bien, incluye a las huellas arquetípicas legadas por la humanidad. Los arquetipos constituyen el *polo connotativo y evocativo* que nutren el potencial revelador del símbolo. Se trata de esas temáticas universales que se expresan en un tiempo y lugar pero que los trascienden. Constituyen potencialidades de representación y acción que comparecen renovados y renovando en el escenario de la historia. Expresan *sentimientos universales* que, como afirma Daniel Bell, *recurren* en toda experiencia humana. En ellas quedan convocadas, por lo mismo, las culturas, las épocas históricas, los individuos en su tarea de comprender: que *han llegado a ser*. En el símbolo artístico se actualizan y se personifican esas presencias sutiles y calladas que nos permiten obtener conocimiento: de nuestro ser (proceso) contingente.

La pasión, el amor, la muerte, la libertad, el absurdo constituyen las matrices arquetípicas que cobran forma y figura en la composición artística. Dotan de unidad temática y argumentativa a la obra a la que elevan a categoría de *mundo*: al que acercarse con pretensiones de disfrute estético y conocimiento hermenéutico. Sus personajes se erigen en símbolos porque, si bien hablan del presente, lo sobrepasan convocando a todo hombre en lo más íntimo de su existencia: su ser imagen y producto de la imaginación. La carga semántica del símbolo de Odiseo, Jesucristo, D. Quijote, Fausto, Hamlet, Joseph K., etc. revive en nosotros y despierta horizontes de interpretación y acción porque somos contemporáneos de su universalidad. Se convierten en producciones humanas que sobrepasan su época: porque transmiten gestos y ademanes en los que todo presente se re-conoce. Constituyen un patrimonio de todo hombre y, por ello, un lugar de encuentro. No en vano, están hechos de la materia con la que todos los hombres edifican sus horizontes de acción: la imaginación y lo onírico. Habitan en el subsuelo mítico en el que se desdibujan los límites y los diques que separan lo bueno y lo malo, lo normal y lo patológico, la locura y la cordura. Por su naturaleza ambivalente, alteran nuestra normalidad y desafían el sentido común.

Gadamer incide en la apertura inherente al símbolo artístico y lo hace en referencia a la cerrazón del símbolo religioso. No en vano, si éste tiende a detener la realidad absolutizando su narración a partir de una (única) lectura literal de lo que en ella se recoge, el simbolismo artístico propicia el diálogo y el debate porque consiste en *leer*, en *leer sin fin*, en una *lectura indefinida*, en una experiencia de conocimiento. En todo caso, también cabe pensar que el simbolismo religioso y el simbolismo artístico puedan complementar sus gestos. Como dice A. Ortiz-Osés⁶⁴, el simbolismo religioso re-liga al hombre al trasfondo misterioso de la realidad que sólo el arte puede proyectar y perfilar. Y sólo un arte que eche raíces en la experiencia religiosa puede decir sin final: *la im-posibilidad del decir*.

El símbolo no dice la última palabra. Sino una más sin compromiso con referencia al mundo exterior o al mundo interior. El lenguaje se reivindica a sí mismo como instancia *fundante y fundamental* que propone esbozos de realidad sin propósito, sin intención, sin plan. Sin *qué*, sin *quién*. Comunica con la memoria figurativa en la que bullen los recuerdos de las autofiguraciones del hombre. Recrea lo creado por el hombre. Sus imágenes, sus gestos, sus ademanes. Sus *tradiciones*. Bebe de esa *eterna infancia* del lenguaje que es la *metáfora*. En el símbolo se escuchan las voces de los muertos: pero para traer a la vida una nueva expresión y creación.

Gadamer habla de la *fusión de horizontes* para referirse al diálogo renovador entre expresiones sociales y culturales que, separadas por sus diferencias, reconocen su familiaridad al compartir el mismo vehículo expresivo, el símbolo, y un tronco común, la tradición imaginaria e imaginada de gestos/gestas de la humanidad a lo largo de su historia. Lo que obliga a re-lecturas, a re-interpretaciones, a aperturas. A transitar otros lenguajes. Porque lo que hay es lenguaje conjugado en plural: lenguajes y horizontes de experiencia. En definitiva, conversación. En palabras del hermeneuta alemán, <el encuentro con una gran obra de arte es

⁶⁴ Ortiz-Osés, A., *La razón afectiva*, ed. San Esteban, Salamanca, 2000, pg.56.ss

siempre, diría, como un diálogo fecundo, un preguntar y un responder, o un ser preguntado, y tener que responder: un diálogo verdadero, del cual algo ha salido y “permanece”»⁶⁵.

La conversación con mensajes y noticias hermenéuticas sacuden el conjunto de prejuicios y hábitos que sostienen nuestras vidas y que, al mismo tiempo, las paralizan desactivando posibilidades de acción. El perfil simbólico del arte nos compromete. Nos desafía. Nos incita a interpretarlo una vez más sin pretensión definitiva porque como dice José Angel Valente, «el poema es superior a todos sus sentidos posibles»⁶⁶. Sus mensajes no prescriben, tan sólo incitan, no imponen órdenes, tan sólo sugerencias. Nos corresponde *el resto*: traerlos al presente, *representarlos*.

4. La representación como modo de ser del arte

En el arte también se da un diálogo. Es, por encima de todo, diálogo entre la experiencia contemporánea y surcos del pasado condensados en la obra y como obra. Al decir de Emilio Lledó, uno de los mejores conocedores en nuestro país de la obra gadameriana, el arte y la cultura en general ofrecen «esa posibilidad de vivir otros mundos, de sentir otros sentimientos, de pensar otros pensamientos que los reiterados esquemas de nuestra mente se ha ido haciendo en la inmediata compañía de la triturada experiencia social y sus, tantas veces, pobres y desrazonados saberes»⁶⁷. La experiencia artística trata de un momento de convulsión en el que lo actual se mide consigo mismo, en el que el pasado interpela al presente, en el que lo creado tiempo atrás se incorpora a la actualidad modificando su rostro y alterando sus límites. Las obras del pasado nos hablan, señalan vías muertas e intransitadas en la experiencia contemporánea, socavan la solidez de sus cimientos para, así, reconstruirlos. Renacen en nosotros como *otras*. Y sólo a sí (nos) hablan y expresan, haciéndose presentes por alguien que busca en ellas pautas, claves, mensajes. No ofrecen respuestas definitivas, no promueven la certidumbre final, no anuncian descanso en la indagación. Muy al contrario, la dejan abierta. No dicen *lo que hay*, ni *lo que hay que hacer*, tan sólo ofrecen pistas y orientaciones para una mejor autocomprensión. En palabras de Gadamer, «no podemos sacar de una obra de arte las informaciones que guarda en sí hasta dejarla vacía como ocurre con los comunicados que recibimos. La recepción de una obra literaria a través del oído interior que escucha en la lectura es un movimiento circular en el que las respuestas se tornan preguntas y provocan nuevas respuestas»⁶⁸.

La experiencia del arte sólo es posible apareciendo como estímulo para el juego, para el juego con los límites de la experiencia, como «experiencia de los límites de esa experiencia»⁶⁹. El arte como experiencia de conocimiento sólo existe al ser con-jugada por alguien en el presente de la historia: sólo es posible representándola, representándonos con ella. En palabras de Gadamer, «el modo de ser de la obra de arte es la representación»⁷⁰, en concreto, como representación de la posibilidad y como posibilidad de la representación. La obra de arte no es una realidad cerrada, acabada y clausa. Muy al contrario, *no para de hablar-nos, de insinuar-nos*. Es juego, horizonte abierto, atisbo de experimentación. Conviene distanciarse de la visión del arte como obra consolidada «para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es* en continua transición, tanto para creadores como receptores. La obra, producto del juego, deja siempre un espacio de juego, que hay que *rellenar*»⁷¹.

El arte sólo nos habla si se le conjuga: sólo nos da juego, si *se juega con él*. Si en

⁶⁵ Gadamer, H.G., Op. cit., 1996, pg.193

⁶⁶ Valente, J.A., Op. cit., 1999, pg.9

⁶⁷ Lledó, E., *Elogio de la infelicidad*, Cuatro ediciones, Valladolid, 2005, pg.157

⁶⁸ Gadamer, H.G., Op. cit., 1994, pg.15

⁶⁹ Gabilondo, A., Op. cit., 1996, pg.41

⁷⁰ Gadamer, H.G., Op. cit., 1991, pg.186

⁷¹ Argullol, R., «El arte después de la “muerte del arte”», en *La actualidad de lo bello* de H.G.Gadamer (Paidós, Barcelona, 1991, pg.9-23), pg.20-21

su *aplicación* en el tiempo presente se estiran los límites de la experiencia hasta topar con el domicilio de *la posibilidad*. Las obras de arte no habitan un dominio metafísico ajeno al devenir de la historia. Muy al contrario, sólo en la historia renacen y, a su través, renace la palabra. Su cobertura simbólica compromete y trastorna a la quietud del presente. Lo altera. Y lo hace provocando experiencias que quiebran el curso normal de los acontecimientos. Agrede a la normalidad haciéndola ver como tal (normalidad) desde los abismos que descubre en el hondón de la vida humana.

Gadamer recupera la dimensión del juego como instancia sin la cual no se comprende la posibilidad del arte. El vaivén, el fluir, el devenir, la in-finitud constituyen notas de una práctica, *el juego (de la experiencia artística)*⁷², que incita a intervenir en una realidad abierta, que se distancia de cualquier atisbo de parálisis esteticista derivado del mundo del consumo y que, por lo mismo, se implica en los problemas *reales* de la sociedad y de los individuos. No en vano, se trata, a través del juego, de atender a las posibilidades de los actores de intervenir en el mundo, de actuar sobre él y sobre sí mismos, de no detener el acontecer de las cosas en una naturaleza definitiva y muerta. A través del juego la libertad y la responsabilidad individual y colectivas se reivindican, *entran en juego*, para, así, jugar a transformar lo instituido y experimentar con uno y con los otros: recuperar el *calado político* en el que nos jugamos el protagonismo sobre nuestra vida, la ajena y el mundo. En esta línea de reflexión Chantal Maillard afirma que «lo que somos nunca somos del todo. Lo que somos lo estamos haciendo, y dependiendo del modo de conciencia con que actuemos, iremos haciéndonos sólidos o aprenderemos a deambular sin rostro. Crearse a sí mismo no es sino suceder en el entramado común con la conciencia del suceso»⁷³.

La obra de arte sólo existe apareciendo, es aparecer: es la palabra que comparece fundando sentido. Sólo es representándose. Reinventándose y reactualizándose. Su *en-sí* se incorpora, se hace cuerpo en el tiempo histórico para una sensibilidad que, a su través, descubre horizontes de acción y experiencia. El arte sólo existe en el hoy. Es un ayer cuyo significado sigue ofreciendo pautas de lectura a los hombres de hoy. El arte, como dice A.Gabilondo, consiste en *un ejercicio de lectura* (en concreto, en la lectura del arte). De *aplicación*. Del despertar la vida de la palabra muerta sepultada en los documentos (mitológicos, rituales, litúrgicos, pictóricos, arquitectónicos) del pasado: del despertar el sentido trascendente que albergan y esconden las formas humanas incorporadas a la historia.

Porque la creatividad artística es impensable sin *el ejercicio de la lectura*, imposible sin la colaboración, el encuentro y el diálogo. Como afirma A.Ortiz-Osés, «leer poesía es respirar a través del otro: coexistir»⁷⁴. Sino hay un testigo que hace actual su presencia como potencialidad desaparece. Sólo se despierta si hay alguien: que despierta con ella como *otro*. En ese encuentro tiene lugar *la experiencia de verdad*. No en vano, como dice Gadamer, la teoría hermenéutica debe «conducir a las personas hasta sus propias preguntas»⁷⁵. Más que proponer soluciones, la experiencia del arte supone el arte de la experiencia: búsqueda, exploración, duda, prueba, tanteo.

En la representación el arte se ofrece en su verdadera dimensión: aporta conocimiento, es conocimiento. Mejor aún, re-conocimiento: del acontecer del que somos oriundos y en el que estamos domiciliados de continuo. Re-conocemos porque la obra de arte cobra vida *en gerundio, aconteciendo, aconteciendo de verdad, como verdad, como verdad referida a la verdad del acontecer y a la des-reficación de la realidad*. La experiencia artística supone la transformación de la realidad ya que al representarse se visualiza su poder ser *otra*, su potencial revelador, su dimensión instituyente. En otras palabras, «la representación implica una transformación de

⁷² Sobre el aspecto del juego en la obra de arte, consultar el texto de Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, pg.63-83

⁷³ Maillard, Ch., Op. cit., 1998, pg.92-93

⁷⁴ Ortiz-Osés, A., *Co-razón: el sentido simbólico*, MRA, Barcelona, 2003, pg.75

⁷⁵ Gadamer, H.G., *Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*, Trotta, Madrid, 2004, pg.52

la realidad representada»⁷⁶. En la representación no se reafirma el pasado *tal y como fue*, más bien lo representado re-nace con nuevos bríos, despertando ecos inéditos, desvelando territorios desconocidos. En la representación el arte comparece como conocimiento, como *experiencia* de conocimiento, como *conocimiento* de una experiencia (que no experimento) única, singular y, con ello, universal.

Por lo mismo, el artista siempre ha comparecido en la sociedad como un agente social cargado de extrañeza: habla otro idioma, muestra otra sensibilidad, propone otro lenguaje. Su obra presagia un tiempo de ruptura y cambio. Expresa un movimiento sísmico que va a alterar la sensibilidad de la época. Su trabajo trasciende. Y, por ello, recaen sobre el artista todos los miedos de la sociedad a lo novedoso y lo incierto: de ahí su figura maldita, maltratada, marginada, desclasada, extraña. El creador comparece como una figura social cargada de ambivalencia. Más bien, su obra la expresa ya que habla en su época desde otra que él anuncia⁷⁷.

Se trata de subrayar que, frente a lo que ha defendido básicamente la ciencia natural (y, desde ella, la ciencia social), el arte también ofrece vías de conocimiento humano. Este no nos habla tanto de lo que ha pasado, no se centra en el mundo de lo dado, no se restringe, por ello, al dominio de la verdad como *adecuación o correspondencia*. Por el contrario, nos permite conocer en un doble sentido: que el hombre es *capaz de hacer y lo que es capaz de hacer*. Como afirma Emile Kundera, la dimensión cognitiva del arte (de la novela) radica en lo que no habiendo ocurrido, puede ocurrir. Más que adecuarse o corresponderse con, *revela, desvela*, en términos heideggerianos, *des-oculta* las posibilidades desconocidas que encierra la existencia humana. De algún modo, los símbolos y las metáforas artísticas se anticipan a los hechos, al tiempo y a la historia. El artista comparece como visionario y augur: Kafka se anticipa al autoextrañamiento y cosificación burocrática de la vida contemporánea, Julio Verne vislumbra en sus relatos los hitos científicos que recorrerá posteriormente la ciencia, Robert Musil prefigura la sensibilidad posmoderna centrada en *el hombre sin atributos* contemporáneo. El arte, como afirma Bloch, *prepara, anuncia, se anticipa* a la realidad histórica.

La entraña moral del arte no consiste en decirnos lo que hay, en ajustarse a la realidad inmediata, sino en señalar lo que puede darse, en ponernos en el trance de imaginarnos, conocer-nos, de auto-conocernos como transgresores de límites, inercias y rigideces. Para Emile Kundera, el arte, como la ciencia, tiene que ofrecernos su rostro moral: hablarnos de nuestro ser contingente e incierto, de nuestras posibilidades, de nosotros como posibilidades, de nuestro continuo trascender todo esquema de necesidad y naturaleza. En ese potencial esclarecedor el arte se acerca a la pretensión de la ciencia social: transitar desde los hechos hasta las relaciones sociales, desde los hechos hasta la posibilidad, desde la necesidad hasta la contingencia. Sólo así nos rehabilitamos como actores y artífices de nuestras propias vidas, como narradores de nuestras biografías. En palabras del propio Kundera, el arte de la novela, «no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir «ser-en-el-mundo»: hay que comprender como posibilidades tanto el personaje como su mundo. En Kafka, todo está claro: el mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una posibilidad extrema y realizada del mundo humano. Es cierto que esta posibilidad se vislumbra detrás de nuestro mundo real y parece prefigurar nuestro porvenir. Por eso se habla de la dimensión profética de Kafka. Pero, aunque sus novelas no tuvieran nada de profético, no perderían su valor, porque captan una posibilidad de la existencia (posibilidad del hombre y de su mundo) y nos hace ver lo que somos y de lo que somos capaces»⁷⁸.

La obra de arte no es más que pura *posibilidad: posibilidad de re-conocimiento*

⁷⁶ García Leal, J., Op. cit., 1995, pg.144

⁷⁷ Consultar el trabajo del psicoanalista Erich Neumann, *Kunst und schöpferische Unbewusstes*, Daimon Verlag, Zurich, 1985, pg.79-139

⁷⁸ Kundera, E., *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1986, pg.54

y re-conocimiento de la posibilidad. Su ser dice re-presentación, reinvención del presente, reconocimiento de nuestra capacidad de auto-trascendernos. Porque no es propiedad de nadie, ni de su autor, ni de la época de su alumbramiento, ni del lugar en el que tienen lugar sus narraciones. Es de *todos: lugar de diálogo y re-velación*. Alude a *lo universal* que anida en toda experiencia histórica e individual. Es pura *paradoja*. Porque no es si no se la re-encarna: como *otra*. Es, por ello, *intersubjetiva*. Producto de la cooperación antropológica a lo largo de la historia. Puede decirse que «toda obra artística supone una paradoja. Es inevitable que el arte pertenezca a un momento histórico, a un lugar, pero en lo que tiene de irreductiblemente artístico es condición necesaria que esa pertenencia se borre, pase a un segundo plano. Lo esencial de Robert Musil no es que hable de Viena, es que *habla de mí*. Esta afirmación puede hacerla cualquiera, en Viena, en San Pablo, en Buenos Aires, en Djibuti, en Zaragoza»⁷⁹.

El ser estético dice *simultaneidad* en el tiempo histórico, es decir, que «algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en una representación una plena presencia»⁸⁰. En cada representación se produce un «incremento de ser»⁸¹. El ser de la obra de arte comparece como *mundo de posibilidades: da cuenta de una fecundidad inagotable al ofrecer formas de expresión en diferentes experiencias históricas que no la agotan y con las que se reafirma en su unidad y diversidad al mismo tiempo*. En otras palabras, «lo representado accede a través de ella a una nueva manifestación de sí misma, una manifestación que le hace visible de un modo peculiar y le otorga una significación de la que antes carecía. Al menos, eso es lo que consigue una imagen auténtica e inventiva, y lo que cualquier imagen artística debe perseguir: hacer ver lo que antes no se veía, destacar aspectos de lo representado que pasaban desapercibidos, darle una interpretación visual innovadora. Cuando ello se logra, puede decirse que lo representado adquiere en y por la imagen una presencia inhabitual, un nuevo aparecer significativo»⁸².

En este sentido, *el incremento de ser* de la representación «contribuye a constituir el rango óptico de lo representado»⁸³, ya que se trata de «una imagen que queda incorporada al ser de lo representado, que forma parte del sentido con el que eso se nos manifiesta»⁸⁴. No en vano, este sentido se reivindica en la representación como una fuente de experiencias, como excusa para la autoexploración, como desencadenante de la creatividad: como un principio para la crítica de lo tenido por natural. Por ello, «su referencia al original no supone ninguna disminución de su autonomía óptica»⁸⁵. Muy al contrario, se trata de entrever el original como *originante*, como principio que *principia*. Como *verbo encarnándose en la historia, haciendo historia. Como gerundio*. De hecho, «la obra de arte es una representación que transforma la realidad»⁸⁶, en el buen entendido que transformación no es un simple cambio o alteración. Antes bien, «“transformación” quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada»⁸⁷.

No se puede separar la representación de lo representado, de su representarse integrando la dimensión histórica del agente. Por ello, el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el espectador. Un espectador que al integrarla padece trastornos, entra en crisis, se convierte en crítico de sus límites y de sus cegueras. La recepción como crítica y la interpretación como transgresión. El arte colisiona con lo cosificado, con lo que anuncia necesidad. Hace ver la historia tras la naturaleza, el hacer tras el hecho, la creatividad tras la inercia. La recepción

⁷⁹ Saer, J.J., «Sobre la cultura europea», *El País (Babelia)*, 17-1-2004, pg.24

⁸⁰ Gadamer, H.G., Op. cit., 1991, pg.173

⁸¹ Ibid., pg.189

⁸² García Leal, J., Op.cit., 1995, pg.148

⁸³ Ibid., pg.148

⁸⁴ Ibid., pg.148

⁸⁵ Ibid., pg.201-2

⁸⁶ García Leal, J., Op.cit., 2005, pg.105

⁸⁷ Gadamer, H.G., Op. cit., 1991, pg.155

del arte es crítica porque nos hace ver *más allá de los límites*, porque sacude el firme de nuestros hábitos, porque nos reubica precariamente *en la inocencia del devenir* de la que habla Nietzsche.

* * *

Celso Sánchez Capdequí
Universidad Pública de Navarra (Dpto. Sociología)
celso.ca@teleline.es